

Просторная квартира Питера Брука расположена в шикарном доме на площади Конкорд, на равном расстоянии от Елисейских полей и Лувра. В оговоренное время звоню в дверь, которую открывает сам корифей мировой сцены. После обмена приветствиями проходим в рабочий кабинет.

— Как вам удобнее беседовать, на русском или английском?

— По-русски мне все-таки труднее: когда говорите вы — я все понимаю, а если стану говорить я, полновесное интервью вряд ли получится. Почти 40 лет назад, когда мы привезли в Москву только что поставленного «Гамлета», Пол Скофилд — выдающийся актер, исполнитель заглавной роли, приготовил речь на русском языке, которую собирался произнести после первого спектакля. То был блестящий спич, и Скофилд тщательно его репетировал, но после четырех часов работы на сцене все забыл. Правда, у него был листочек с текстом, спрятанный под рубашкой (показывает на свой живот), и весь последний акт актер проверял, на месте ли бумажка. Наконец извлек ее за кулисами, но шпаргалка, совершенно мокрая, расплзлась на клочки. Учтя этот трагикомический случай, я хочу поговорить с читателями «Труда» не «от живота», а от всего сердца.

— Спасибо. Восемь лет назад, когда вы приезжали в СССР на восемь дней, каждый раз после всех восьми спектаклей, показанных в Москве и Тбилиси, вы благодарили труппу за мастерство и профессионализм. Вам действительно все нравится?

— (Улыбается). Не скажу. Почему? В 1914 году мой отец переехал в Англию из России, и, естественно, среди его друзей русских было большинство. Один из них, профессор, не говорил по-английски. В скором времени при очередной встрече отец спросил его: «Чем занимаешься?» — «Пишу книгу о недостатках английского языка». Не хочется быть в роли горе-профессора или грозного критика — еще и потому, что, вновь побывав в 1988 году в бывшем Советском Союзе, я был бесконечно тронут. Мы, театральные деятели во всем мире, помним и знаем о колоссальном воздействии, которое оказали на мировую художественную культуру русская литература и искусство «золотого периода». Именно в России возникла традиция глубокого уважения к профессии театрального режиссера. И как следствие — понимание необходимости длительного репетиционного процесса, создания актерского ансамбля. Мы никогда не выбирали между Станиславским, Мейерхольдом и Вахтанговым: имея собственное художественное кредо, эти трое внесли огромный вклад в обогащение театра.

— Из десятков поставленных вами спектаклей, опер, фильмов наши зрители видели «Гамлета» и «Короля Лира», показанных в Москве соответственно в 1956 и 1964 годах. Именно после «Лира» о вас стали говорить «великий». А с чего вы начинали? И повлияли ли родители, чьи портреты вижу на стене, на ваш выбор пути?

— Они отношения к театру не имели, были учеными. Хотя косвенное влияние их интеллекта сказалось. Когда я впервые приехал в СССР, то, к своей радости, «обнаружил» в Москве брата (двоюродного) по крови и ремеслу: Валентина Плучека, главного режиссера Театра сатиры. До тех пор, не имея контактов, мы, родственники, ничего не знали о сценических работах друг друга. Оказалось, стартовали мы почти одновременно. Уже семнадцать лет я поставил в любительском театре «Доктора Фауста» Кристофера Марло, а к двадцати — шесть спектаклей в профессиональном театре (в том числе «Человека и сверхчеловека» Бернарда Шоу, ставившегося до этого крайне мало). И где — у Барри Джексона в знаменитом Бирменгемском репертуарном театре!.. Однако послушайте: вы незаметно спровоцировали меня на пересказ автобиографии...

— Раньше, чем со спектаклями, мне довелось познакомиться с «Пустым пространством» — вашей книгой-размышлением о театре. Пользуясь счастливым случаем, прошу оставить автограф на экземпляре этой книги, купленной на «черном рынке». Жду не дожидаясь, когда у нас переведут вашу очередную работу «Точка сдвига». Но вернемся в театр. Каковы ваши принципы отбора актеров на роль?

— Они должны отвечать трем требованиям: суметь войти в уже сложившееся ядро труппы (не были бы занудами и не устраивали бы регулярных обструкций), обладать необходимыми профессиональными качествами и соответствовать роли. Подобно альпинисту, актер должен закалиться путем своих «восхождений» на сцене и в жизни. Бывает, актер не раскрылся, это может случиться и с молодым артистом, и с пожилым — не от возраста это зависит. Нераскрытый (или нераскрывшийся) актер — тот, кто в себе ничего не накопил и мало что понял. Когда актер говорит режиссеру: я — воск, вручаю себя вам, делайте со мной что угодно, — это плохо. Как и в сердечных делах — полное Его подчинение Ей (или наоборот) не складывается в гармоничный союз. Вокруг режиссерской идеи должна рождаться импровизация. «Раскрывшийся» актер продолжает пробовать, искать и находить, даже когда спектакль уже устоялся. Ему, как и режиссеру, надо избегать твердых неуклонных правил...

— Ну вот мы с вами находимся, как выражаются на театре, в «предлагаемых обстоятельствах»: между нами стол и диктофон. Могли бы вы в этой «декорации» к театру протестировать нахально-го гостя на «проприетность»?

ПИТЕР БРУК:



сейчас у нас есть все эти компоненты (за армянский коньяк — отдельное спасибо). Но если у вас (любителя) убрать в сторону стол, стул и бутылку, придется как-то двигаться, и при этом у профессионала (а не у вас, ибо вы, извините, «провалитесь» при первом же шаге) высвободится значительное количество энергии. За долгие годы работы в театре я убедился: качество энергии, возникающей в зрительном зале, в точности соответствует качеству энергии, которая высвобождается на сцене.

— Это — если избегать стандартов, «приспособлений» на все случаи, правильно я вас понял?

— «Злокачественные опухоли» штампа особенно опасны любому художнику в начале его пути и ближе к финалу. Единственное целебное средство — чтобы рядом находился человек, который будет постоянно вас критиковать.

— И кто эти люди?

— Мои родные. Они в определенной степени и коллеги. Познакомьтесь, пожалуйста (подзывает): Наташа Парри, моя жена, соотечественница (русская) и актриса. Кстати, занятая и в моей парижской, и нью-йоркской постановках «Счастливых денечков» Беккета. Этот спектакль в ближайшие дни будет показан московскому зрителю... А это наш сын Саймон: уже выучился на кинорежиссера, есть приличные дебютные работы, ибо кое-какие уроки получил и в России, в частности, у Никиты Михалкова и грузинских мастеров экрана. Дочь Ирина, к сожалению, не успела к домашнему чаепитию: она также актриса — сегодня занята в «Вишневом саде», где играет Аню.

— Не семья, а дом работников искусств! Любопытно, что у вас творится перед премьерами?

— За всех членов нашего семейного профсоюза отвечать не берусь. Лично я сплю крепко, но без победного храпа. Важнейшее для меня — первая репетиция, когда мы — режиссер, драматург и труппа — в открытую «раздаем карты». А дальше — воля судьбы. Именно поэтому чертова дюжина, число 13 — запрещено в календаре премьер и первых дней работы над постановками.

— А как же ваш московский спектакль, назначенный на 13 апреля?

— Что ж мы раньше не посмотрели на календарь?! Подождите, посоветуюсь с Наташей: отказаться от спектакля или перенести его на другой день (перевосхишись французскими фразами, оба смеются). Если всерьез, начальная репетиция всегда напоминает мне слепого, ведущего слепых. В первый день режиссер может выступить с программной речью. Или показать макет сцены и эскизы костюмов, или же книги и фотографии, или просто пошутить, или даже заставить актеров прочесть пьесу. Иногда можно вместе выпить (лучше чаю или соку), или во что-то сыграть (я, например, несмотря на то, что «распечатал» восьмой десяток лет, предпочитаю атакующий футбол с участием и актеров, и актрис), или прогуляться толпой вокруг театра. Все это должно сработать в одном направлении, но без внушения каких-то преждевременных «находок». Актерское восприятие — прожектор для режиссера, и он либо продвигается дальше, либо отчетливо осознает, что пока ему не удалось открыть ценности. По-моему, постановщик, который является на первую репетицию с готовым

режиссерским сценарием, с заранее расписанными мизансценами, — неживой человек в театре.

— Ну а если вы вместе с труппой оказываетесь в тупике — что предпринимаете?

— Ищу дополнительный импульс. Тяжело работало над «Вишневым садом» — показал труппе фильм Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Случился кризис в «Кармен» — пригласил из-под Парижа цыган, мы с ними пообщались. За месяц до премьеры «Махабхараты» (по мнению ученых, она создавалась семь-восемь веков и состоит тысяч этак из ста двустий, что в 8 раз перекрывает по размерам «Илиаду» и «Одиссею», вместе взятые, — наш спектакль идет три вечера подряд, в сумме девять часов!) мы прекратили репетиции, уехали в Индию и 10 дней работали по полсуткам. Совсем «сырые» спектакли нередко играем перед школьниками и — не удивляйтесь — душевнобольными. А чтобы «убить» кошмарное чувство страха перед премьерой, на завершающем этапе репетиций приглашаем в зал зрителей «полегче» (студентов, приезжих издалека, например, из Москвы)... Часто спектакль, первоначально считавшийся проваленным, через 10 представлений получает диаметрально противоположную оценку. Словом, нам свойственно заблуждаться относительно самих себя: ведь постоянно варимся в собственном соку. А если спектакль постепенно дозревает до премьеры, она не становится чистилищем для труппы.

— Зато уж критики всегда могут стать ее «палачами», не так ли?

— Очень правильный вопрос. Театральные критики — живые люди, и среди них есть всякие. Когда рецензент пишет ради того, чтобы продемонстрировать свою эрудицию и превосходство, он мне, как и другим людям театра, неинтересен. А вот когда он становится заинтересованным участником театрального процесса и цель его работы — разобраться и попробовать установить более высокие критерии постановки, его читают с благодарностью.

— Кстати, что вы читали, будучи в СССР восемь лет назад?

— Учебник «Русская грамматика», местные газеты и журналы — за рубежом они и тогда, и теперь нарасхват (на столе лежит кипа российских изданий, в том числе и родной «Труд»). Русскому языку я начал учиться, будучи студентом Оксфордского университета (в нашей семье, как ни парадоксально, не говорили по-русски).

— Уже более 20 лет вы работаете с международной труппой. Однако до сих пор в ней нет представителя нашего, не самого худшего в мире театра...

— Наибольшая опасность для любого театра любой страны и любого направления — попытка превратить его в бюрократическую организацию. Мы тщательно следим, чтобы наш международный Центр театрального творчества не превратился в филиал ООН. Иначе придется исходить из того, что если у нас есть актер, допустим, из Южного Йемена, обязательно должен быть актер из Северного Йемена... Приглашение артиста из той или иной страны определяется замыслом или рисунком спектакля. Откровенно говоря, мне давно хотелось пригласить актера из вашей страны. Но будем реалистами, признаемся честно: до недавнего времени переговоры о сотрудничестве с вами в области культуры длились годами, а когда заключался контракт, то перед выездом на съемки или репетиции актер вдруг «заболевал»... Бюрократические барьеры снижали желание вести эти переговоры. Но, надеюсь, теперь положение кардинально изменилось, и в нашей труппе наконец-то появится русский актер (актриса).

— Если бы вам предложили поставить спектакль во МХАТе или Петербургском БДТ, что бы вы ответили? И, если бы согласились, какие бы условия выдвинули?

— Когда вопрос начинается с «если», нет смысла на него отвечать. В повседневной жизни «если бы» — фикция, а в театре — это эксперимент. Сейчас, когда вы записываете нашу беседу, она уже устаревает. Для меня это упражнение, застывшее на бумаге. Но у театра есть особенность, отличающая его от интервью: возможность всегда начать заново. В жизни это нереально: часы не повернуть вспять, нам редко представляется второй случай. Именно поэтому я не стремлюсь к кинорежиссуре. В театре все можно счесть условным с точки зрения реальности. А когда удается убедить, что это «условное» — правда, тогда театр и жизнь — одно целое. Это высокая цель. Но это тяжелая работа. Готовы ли к ней мои коллеги из названных вами трупп?

— Не попытаетесь ли вы коротко сформулировать ваше творческое и человеческое кредо?

— Все с моим кредо очень просто. Верю в конечное торжество справедливости, в человеческий разум и здравый смысл. Пусть бы мне предложили все золото мира, чтобы поставить «Механический апельсин», я бы отказался: не хочу участвовать в чем-то разрушительном. Для меня искусство — это жизнь, только более сконцентрированная (хотя сейчас многое в мировом театре устарело). Миссия театра — показать что-то новое, необычное, обнадеживающее в каждой человеческой ситуации, каждом существе. Театр дает возможность спросить себя, в чем смысл и суть происходящего. На сцене, на экране. В жизни.

Беседу вел Гагик КАРАПЕТИАН, спец. корр. «Труда».

ПАРИЖ — МОСКВА.

P.S.

Материал из Франции подготовлен при содействии рижского банка «ПАРЭКС». Тел. (0132) 33-19-70.